



Antoine Doinel, un itinerari cinematogràfic

José E. Monterde

No conec cap altre cas pagut al constituït pel trio Truffaut-Doinel-Léaud al llarg de la història del cinema: cinc pel·lícules al cap de gairebé vint anys a través de les quals François Truffaut, el cineasta, segueix la trajectòria vital d'un personatge —Antoine Doinel— que, en realitat, es constitueix en un parcial doble del director mateix, encarnat sempre pel mateix actor, Jean-Pierre Léaud. En la mesura en què bona part de les vicissituds de Doinel, el personatge, tenen una arrel autobiogràfica del cineasta, Truffaut, el conjunt es converteix en un dels exemples més destacats d'autorepresentació fílmica; però tampoc no hem d'oblidar que el pas de la infància a la maduresa del personatge va acompanyat per l'equivalent evolució de l'actor que li dona vida, de forma que, en alguna mesura, l'itinerari de Doinel és també el del seu intèrpret, Léaud.

Evidentment, una empresa semblant s'inscriu en els dissenys de l'anomenat "cinema d'autor" que dona suport a aquesta brillant experiència que coneixem com a *nouvelle vague*, de la qual

François Truffaut en va ser un dels impulsors i capdavanter. Precisament, arrencada d'aquesta sèrie, *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) seria el punt de partida del reconeixement mundial d'aquest moviment impulsor de l'etapa dels "nous cinemes". Per altra part, aquesta capacitat de parlar en "primera persona", encara que sigui per un personatge interposat (fonament del cinema "de poesia" que introduiria Pier Paolo Pasolini a partir de la noció del relat en "subjectiva lliure indirecta"), serà un aspecte notable de la modernitat cinematogràfica, encara que l'autobiografia explícita tal vegada sigui una de les seves possibles estratègies.

Tal com hem assenyalat, *Los 400 golpes* obre la sèrie, amb un to decididament autobiogràfic, to que s'anirà diluint, no perquè els següents films deixin d'inspirar-se en la pròpia vida del cineasta Truffaut, sinó perquè progressivament els detalls autobiogràfics directes aniran deixant pas a construccions ficcionals que remeten indirectament a la visió truffautiana de les "coses de la vida"—reprenent títol d'una esplèndida pel·lícula de Claude Sautet— o, fins i tot, al caràcter mateix de l'actor Léaud. A *Los*

400 golpes se'ns evoquen de forma molt precisa determinades circumstàncies, personatges, ambients, situacions i experiències viscudes per Truffaut en la seva difícil infància. Léaud, encara nin, interpreta un Doinel que transfereix detalladament els records d'infantesa del cineasta, de tal forma que podem quasi superposar l'argument del film amb la biografia de l'autor de *Jules el Jim*.¹ L'esdevenir d'una infantesa mancada de l'amor familiar, amb una inexistent figura paterna irreconeixible en el company de la mare; el desassossegat rebuig d'una institució educativa fossilitzada i rutinària; el progressiu descobriment del cinema com a espai d'il·lusió i llibertat; la cruesa repressiva d'un sistema incapaç de tolerar la dissidència, encara que sigui la infantil; aquests són altres tants trets compartits per la infància de Truffaut i Doinel, magistralment interpretats per Léaud.

La segona entrega de la sèrie consisteix, en realitat, en un curtmetratge, atès que es tracta d'un episodi —a vegades titulat *El primer amor* i altres *Antoine et Colette*— integrat en un film col·lectiu titulat *El amor a los veinte años* (*L'Amour à vingt ans*, 1962)². Aquest



Los 400 golpes.



Besos robados.

breu relat permet a Truffaut acostar-nos al "primer amor" d'Antoine Doinel, altra vegada Jean-Pierre Léaud, ara a 18 anys— amb Colette, un dels primers papers de l'esplèndida (i avui oblidada) Marie-France Pisier, després de conèixer-la en un concert. L'enamoradís, impulsiu, tossut i tenaç Antoine —característiques que ja defineixen el personatge i remetent al seu model— serà capaç de mudar-se a un hotel davant de l'apartament de la família de l'al·lota, de travar-ne coneixement amb els pares per facilitar-ne l'aproximació i una altra sèrie d'operacions destinades a insuflar a Colette sentiments semblants; l'empresa se saldarà amb un fracàs, atès que, per a ella, no passarà de ser un amic.

La tercera entrega de la vida d'Antoine Doinel parteix d'un moment fonamental en la vida de Truffaut, quan abandona la presó militar on ha estat reclòs a conseqüència de la seva insensata deserció durant el servei. Es tracta de *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968). A partir d'aquí, seguirem les dificultoses aventures de Doinel, primer com a conserge nocturn d'un modest hotel de la zona de Montmartre, ofici que perd tot d'una quan col·labora, sense voler, en la troballa *in fraganti* d'una parella d'amants d'adúlter; contractat pel detectiu que ha abusat de la seva innocència —Doinel mai no abandonarà aquesta innocència, ni tan sols al llarg de la problemàtica maduresa—, seguirà la seva trajectòria com a incipient detectiu privat, fins que, enamorat de la

dona de l'amo de la sabateria, del qual ha d'escatir per què no l'estimen els qui l'envolten (ella és la sempre elegant Delphine Seyrig) demostrarà la incapacitat per complir qualsevol missió; només en el tercer treball, com a reparador de televisions a domicili, tindrà l'ocasió d'establir relacions amb Christine —la també encantadora Claude Jade, que, al final, serà la seva dona.

Precisament les relacions amb Christine centraran l'atenció de la següent entrega, *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970), en certa manera el film més fluix de la sèrie, però significatiu en la progressiva construcció i evolució del personatge. Formada una família amb Christine i el fill comú, *Domicilio conyugal* ens presenta la primera, exòtica i efímera infidelitat d'Antoine (amb una japonesa...) que conduirà a la separació matrimonial, però també consolida la imatge d'instabilitat emocional —i laboral: segueix fent nombrosos treballs— del personatge, cada vegada més directament pròxim al mateix Jean—Pierre Léaud³ i allunyat de Truffaut. Encara que sota un registre de comèdia, *Domicilio conyugal* es decanta cap a una creixent amargura en el retrat d'un personatge tan entranyable com insofrible, tan neuròtic com vulnerable.

Passaran vuit anys fins que reaparegui Antoine Doinel, en l'última entrega de la sèrie, excepte que entenguem que sense la presència del personatge i actor *El hombre que amaba a las mujeres* (*L'Homme qui aimait les femmes*, 1976)

completa també l'autoretrat del cineasta. Tanmateix, *L'Amour en fuite* (1978), mai no estrenada a Espanya, ens presenta Doinel ja divorciat, després de cinc anys de matrimoni, qui, amb el pretext d'escriure un llibre, intenta restablir la relació amb Colette, la que havia estat el "primer amor". Film en certa manera crepuscular, *L'Amour en fuite* —realitzat sis anys abans de la mort de Truffaut— es converteix en una nostàlgica i definitivament amarga revisió de la pròpia trajectòria vital fins assolir una maduresa mai plenament consumada. Amb això conclou una sèrie que, si no recull necessàriament les millors pel·lícules truffautianes —si pensam en títols com *Jules et Jim*, *L'Enfant sauvage* o *Les Deux anglaises et le continent*—, sí que ens ofereix el més sentit, a vegades irònic i altres entranyable, recorregut personal de la història del cinema. ■

(1) Convé recomanar com a biografia del cineasta el llibre d'Antoine de la Baecque i Serge Toubiana editat per Gallimard (París 2001).

(2) Els restants episodis estaven firmats per un grup de joves cineastes tan diversos com Renzo Rossellini (fill del gran Roberto); Shintaro Ishihara, Marcel Ophüls i Andrzej Wajda. De fet, segons declaracions de Truffaut, va ser ell mateix qui va suggerir al productor, Pierre Roustang, els quatre cineastes de diferents països de havien d'abordar "l'amor als vint anys" en els respectius països."

(3) Mentre tant, Jean-Pierre Léaud estava ja desenvolupant una trajectòria professional pròpia, havent treballat en diverses pel·lícules amb Godard i després seguiria amb altres cineastes notables, des d'Eustache, Pasolini, Rocha i Bertolucci fins Assayas i Kaurismäki més recentment.